

Artículos

EL HÉROE EN LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA COMO SINTETIZADOR ENTRE LO MITOLÓGICO Y LO HISTÓRICO: *PLOP*, DE RAFAEL PINEDO

Lemo, Matías

Matías Lemo matias.lemo@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431007/index.html>

Resumen: El protagonista de *Plop* (Rafael Pinedo, 2002) es un «héroe» en busca de autoconocimiento; a través de su experiencia vital («camino heroico»), muestra el mundo que habita. En esta dirección, el autor ha manifestado que la construcción del cronotopo de la novela partió de sus cavilaciones íntimas en torno a todo aquello que podría empeorar dentro del espacio-tiempo en que él vivió. Y si siguiéramos esta propuesta, el relato nos permitiría una lectura sobre «lo humano» y sus condicionamientos sociohistóricos: ¿qué importancia tiene la mitología hoy en día?; ¿qué relevancia tiene la ciencia ficción para la literatura contemporánea?; ¿es posible destruir la cultura?; ¿qué evidencian los textos de Rafael Pinedo con respecto al contexto de producción? El marco teórico de esta investigación corresponde, principalmente, a la semiótica cultural de Iuri Lotman.

Palabras clave: Mitología, Camino del Héroe, Ciencia Ficción, Posthumanismo, Literatura Argentina.

Abstract: *Plop*'s protagonist (Rafael Pinedo, 2002) is a «hero» in search of self-knowledge; through his life adventure («heroic way»), shows the world he inhabits. In this direction, the author has stated that the construction of the chronotope of the novel started from his private thoughts about everything that could worsen within the space-time in which he lived. Then, if this proposal were followed, the story would allow a reading around the human and its sociohistorical conditions: what is the importance of mythology today? What is the relevance of Science Fiction for contemporary literature? Is it possible to destroy culture? How did Rafael Pinedo see his context? The theoretical framework of this research corresponds mainly to the cultural semiotics of Iuri Lotman.

Keywords: *Plop*, Rafael Pinedo, Lotman, Mythology, Hero's Path, Science Fiction, Posthumanism, Argentine Literature.

INTRODUCCIÓN

Supervivencia del Hombre

Rafael Pinedo (1952-2006) estudió en la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires. Se graduó de Computador Científico y ejerció esa profesión. En paralelo, durante un tiempo, fue actor; hasta promediada su vida, aquella habría de ser su aproximación más concreta al arte.

En una entrevista (Alonso, 2004), contó que, a los dieciocho años, quemó todos los textos que había producido hasta entonces; y no volvió a escribir hasta los cuarenta. En 2002, recibió el Premio Casa de las Américas por *Plop*, que se publicó ese año en Cuba. Póstumamente, se dieron a conocer otras dos novelas suyas, *Frío* (2011) y *Subte* (2012), más el relato titulado «El laberinto» (2013).

A pesar de la puesta en escena de un imaginario diferente en cada obra^[1], estamos en presencia de las variaciones de un mismo tema: la supervivencia del hombre en un mundo posapocalíptico. Asimismo, los cuatro textos comparten una estética y una ideología subyacentes, junto con un cronotopo típico de la ciencia ficción especulativo-distópica, donde los héroes, en tanto arquetipos mitológicos atravesados por la historia, problematizan la cultura desde sus ruinas hipotéticas^[2].

La totalidad de la obra de este escritor podemos interpretarla dentro de una corriente artística de la Argentina de las últimas décadas, típica, en especial, desde 1990 en adelante: ciertas tendencias estéticas han venido buscando el socorro de un sustrato mitológico para pensarse y para cuestionar la realidad social en la que se inscriben. En la literatura, en particular, esta actitud suele adoptar recursos de la ciencia ficción especulativo-distópica^[3].

En este artículo, valoraremos la mitología por estar intrínsecamente ligada a la cultura (Lotman, 1996), es decir, porque implica datos para reflexionar sobre cómo el hombre de una época y de un lugar se concibe a sí mismo y cómo se relaciona con su mundo. El marco teórico adoptado deriva de la semiótica de Iuri Lotman, que nos permite leer, en la peripecia heroica del corpus, una modelización metafórica del funcionamiento del estado actual de la cultura.

En *Plop*, la mitología es un elemento retórico fértil narrativamente, que posibilita hacer una crítica de la sociedad contemporánea. Y dentro de este programa literario, la ciencia ficción distópica aporta el tono.

De ahí que Pinedo, en una entrevista con Luis Martínez (2002), haya definido su obra, según la clasificación operada por el mercado editorial, como una distopía: «La novela crea un mundo en el que, prácticamente, la única regla es la supervivencia. Como toda civilización, tiene sus tabúes y ritos. Pero en este caso son tan arbitrarios que desnudan lo absurdo de su existencia» (s. d.).

CULTURA, SEMIOSFERA, MITO

Lotman (1922-1993)^[4] sostuvo que la cultura no es un complemento facultativo para la humanidad, sino que es un requisito básico, sin el cual la existencia del hombre es imposible. Se trata de un sistema de información^[5] no hereditaria, organizado y complejo, que recibe, traduce, compacta e interpreta la materialidad

productiva de los sistemas signícos. Este artefacto semiótico procede de un comportamiento particular, en tiempos y en espacios específicos, y está destinado a asumir una función puntual en la condición antropológica y evolutiva de la especie (Lotman, 2000).

Además, este estudioso elaboró el concepto de *semiosfera* (1996), que refiere al «lugar» donde se desarrolla la significación. De esta forma, todo el edificio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único, que se recorta sobre el fondo de la no cultura. Justamente, «la semiosfera —expresó Lotman— es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis» (1996, p. 12).

Siguiendo esta reflexión, las concreciones del aparato semiótico (las diferentes culturas y sus estados) son caracterizadas, en gran medida, por su vinculación con la *mitología*. Por un lado, las relaciones de sentido en torno a la figura heroica permiten interpretar modos sociales e históricos de sensibilidad ante lo heroico y, a partir de ahí, formas de traducción semiótica que favorecen la formación de series textuales o sagas^[6]. Por otro lado, las conexiones que la mitología entabla con la literatura son paradigmáticas. «La correlación entre la literatura escrita y la mitología, el grado de proximidad de estas y su tendencia al acercamiento o alejamiento —dijo Lotman— constituyen una de las caracterizaciones fundamentales de todo tipo de cultura» (1996, p. 129).

En general, la sociedad mantiene una relación profunda con el *mito heroico*, entendido, desde la conciencia semiótica vigente en cada caso, como descripción de las relaciones imaginables entre uno mismo y la otredad (Lotman y Mints, 1996). Esto sucede porque la mitología supone un relato de *pregnancia simbólica* profunda, funcional para interpretar los rasgos y los modos de comportamiento que constituyen el carácter de una comunidad.

En lo que concierne estrictamente a la mitología, su aspecto simbólico también ha sido subrayado por Mircea Eliade (2006), según quien el término griego *mythos* se refiere a la palabra hablada, pero también a un cuento, historia o narración que es considerado/a como verídico/a, aunque no verificable, como se pretende que ocurra con el texto histórico denominado *logos*. «El mito relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial —propuso Eliade—, el tiempo fabuloso de los “comienzos” y en él, al tratarse de una historia sagrada, han intervenido seres sobrenaturales» (1974, p. 9). Asimismo, García Gual definió el «mito» como «...relato tradicional, memorable y ejemplar, paradigmático, de la actuación de personajes extraordinarios [...] en un tiempo prestigioso y lejano» (2008, p. 1). Por su parte, Jung (2002) vio, en estas manifestaciones culturales, una expresión de los arquetipos del inconsciente colectivo; mientras que Malinowski señaló el rasgo de realidad vivida de los mitos (1975). Y en la Argentina, Ernesto Sábato habló de una «ontofanía», como función implícita de este tipo de relatos (1982, p. 114). Por todo lo anterior, resulta complejo encontrar una definición única para el término «mito».

No obstante, hay puntos de contacto más allá de las categorizaciones teóricas del estudioso al que se siga: a pesar de las contradicciones en las raíces mitológicas de los pueblos de todo el planeta, existen conexiones entre las manifestaciones de cada una porque comparten núcleos estructurales muy parecidos entre sí. «¿Por qué la mitología es la misma en todas partes, por debajo de las diferencias de vestidura? ¿Qué nos enseña?», se preguntó Campbell (2010, pp. 11-12).

Y encontró una respuesta sobre la base de un entendimiento de la naturaleza mitológica como «fuente de la vida», interpretación que acá ponemos en comunicación con el concepto de Iuri Lotman semiosfera: fuente de vida en sentido semiótico.

LITERATURA ARGENTINA Y MITOLOGÍA

La conexión de la literatura argentina con la mitología se remonta a las Crónicas de Indias, cuya reverberación proteica llegó, por transmisión popular, hasta el siglo XIX, como ha sucedido con el tópico fundacional del «hambre» y la antropofagia fratricida, que, ya por vía escrita, alcanzó las letras de la actualidad. Por consiguiente, la función narrativa heroica se halla presente desde los orígenes de nuestras letras. Otro ejemplo de este fenómeno cultural es la mitologización del personaje decimonónico de «la cautiva» (que no constituye un ciclo, a la manera del troyano, por caso; pero sí es, sin duda, una saga muy fértil ideológica y narrativamente). Y un ejemplo más es la figura mítica de los próceres («héroes») argentinos, vinculados con la identidad nacional en el relato canónico^[7], o incluso la adopción del mito romántico del «genio» o del mito ilustrado del «buen salvaje».

En el siglo XXI, podemos señalar, entre tantos textos literarios particulares con referencias mitológicas, la antología coordinada por Guido Indij para la editorial Interzona, *Historias del fin del mundo* (2013), o la novela reciente *El amo bueno* (2016), de Damián Tabarovsky, al margen de aquellos que retoman los temas que mencionamos en el párrafo anterior.

Ahondando en la cuestión, otro de los tópicos centrales de la literatura argentina relacionado con la mitología es el del traidor y del héroe, popularizado, sobre todo, por Borges. En tiempos más recientes, ese binomio se ha releído con vistas a narrar el terrorismo de Estado de la última dictadura cívico-militar (López Casanova, 2008; Drucaroff, 2010). Y han surgido nuevos personajes ambiguos a la manera borgeana («La casa de Asterión», «Tema del traidor y del héroe», «La trama», «El General Quiroga va en coche a la muerte»); así la montonera irresistible que enamora a sus torturadores o se enamora de ellos (*Noche de lobos*, de Abel Posse) o el médico que, sin consciencia, trabaja al servicio de la muerte organizada (*Villa*, de Luis Gusmán). En esta dirección, son significativas dos encarnaciones concretas del héroe: el desaparecido político, como mártir (*Ni muerto has perdido tu nombre*, también de Luis Gusmán, por ejemplo); y el sobreviviente, como héroe caído (*Las islas*, de Carlos Gamerro). Asimismo, podríamos rastrear, dentro de textos argentinos escritos en español, el uso de mitologías regionales, como la *wichí* (*Eisejuaz*, de Sara Gallardo) o la mapuche (*Finisterre*, de María Rosa Lojo). Como se va perfilando, la relevancia del héroe en la literatura argentina reside en el hecho de ser un sintetizador entre lo mitológico y lo histórico.

CIENCIA FICCIÓN Y MITOLOGÍA: POSHUMANISMO

El héroe, diremos para continuar, ilustra el funcionamiento de la cultura (Lotman, 2000): es dinámico, lo cual implica poder valorarlo de modo positivo

en determinado período, y que tal cualidad, en otro intervalo temporal, sea considerada negativa^[8]. Ese dinamismo de la cultura, que conecta memoria y olvido, para asegurar su permanencia (Lotman, 2000; Ricoeur, 2013), permite que los mitos que explican cuestiones ligadas a la comunidad, a la nación, al universo cambien para adaptarse según varíen las condiciones históricas, sin perder, no obstante, su identidad.

Este fenómeno propio de la dialéctica cultural facilitó que la ciencia ficción naciera emparentada con la mitología. Y quizá se pueda proponer la supervivencia de esta en aquella, luego de que se haya postulado «la muerte de Dios» y cayeran en descrédito los relatos mitologizantes-mesiánicos del siglo XX: el socialismo, el marxismo, el nazismo, el fascismo, el cientificismo y el capitalismo (Reati, 2006; Capanna, 2007). Y tal vez incluso sea lícito precisar esta relación particular al afirmar que, una vez que se comenzó a desconfiar de lo sobrenatural de forma generalizada, la mitología per se dejó de dar respuestas para la vida y le abrió paso a la ciencia ficción^[9].

Sin embargo, esta última tampoco brindó un norte: precisamente, cuando se afianzó este tipo de relato en los Estados Unidos —donde mayor desarrollo ha tenido el género— es, más o menos, el momento que se ha señalado como «inicio» de la posmodernidad (con lo que el lugar común de la teoría al respecto indica sobre la «desorientación»). Además, la ciencia ficción —en el sentido de relato «anticipatorio»— se agotó pronto. El lector dejó de sorprenderse ante las historias de bombas atómicas, viajes a la luna, inteligencias artificiales o robots, como, a su tiempo, se había desinteresado por lo sobrenatural mitológico. (Asimismo, esta situación también favoreció el surgimiento de otro género, hoy en boga, el de la fantasía heroica o *fantasy*).

En estos días, el género que acá problematizamos se ha vuelto un tejido muy laxo que se impone a la creación de diversos artistas, sin que sea posible, no obstante, afirmar que se trate de «ciencia ficción». Muchísimos escritores argentinos han comenzado a trabajar sus historias bajo esta malla, como es el caso de César Aira (*Los misterios de Rosario*), Sergio Chejfec (*El aire*), Oliverio Coelho (*Borneo*), Marcelo Cohen (*Donde yo no estaba*), Angélica Gorodischer (*Las repúblicas*), Daniel Guebel (*Los elementales*), Pedro Mairal (*El año del desierto*), Guillermo Saccomanno (*El oficinista*), entre otros varios^[10], algunos de ellos analizados por Fernando Reati (2006) y Elsa Drucaroff (2010). A su vez, gran parte de la novela policial reciente podría ubicarse, en menor o mayor medida, bajo esta misma red^[11].

Lo común en todos estos casos, y en la obra de Rafael Pinedo, es lo que llamaremos poshumanismo, de acuerdo con Osvaldo Di Paolo, idea que revela la descentralización del individuo y manifiesta el caos, el miedo y el enfrentamiento de fuerzas opuestas que, entre la soledad y el peligro, conducen a la hipotética destrucción del género humano, en oposición a promesas evolucionistas.

En concreto, Osvaldo Di Paolo, cuando habla de «poshumanismo», se refiere a «...la pérdida de la capacidad del individuo de utilizar la razón para solucionar problemas sociales y culturales, llevándolo a depender de dinamismos inadecuados que lo excluyen de una posición privilegiada» (2012, pp. 41-42).

Y en el libro *Gemidos y explosiones apocalípticas...* (2013), el concepto de poshumanismo, luego de que el autor realice un relevamiento literario, involucra un sentido catastrófico escenificado en un espacio ciudadano en ruinas, donde la

desesperanza de un futuro mejor carcome al individuo. La consecuencia de esto en la literatura, agregamos acá, es que el hombre, en ciertos casos, tiende a no diferenciarse de los animales, de las máquinas o de otras formas eventuales de lo «inhumano».

Llegada ahora esta instancia, podemos concluir parcialmente que el mito, entendido de forma tradicional, en su remisión al pasado, y la utopía, en su remisión al futuro, ya no explican la situación del hombre (como tampoco suele tener éxito la remisión al presente, propia de la ideología y de la política). En consecuencia, la mitología adopta los recursos que le proporciona la ciencia ficción para abrir un camino expresivo nuevo donde el hombre es considerado en su amplitud, tanto sincrónica como diacrónica. Dicho de otra manera, en la literatura argentina contemporánea, aparecen panoramas distópicos, con una concreción en particular, el apocalíptico, y, en especial, el posapocalíptico (el cronotopo que recorre la obra de Pinedo) como consecuencia del estado de la cultura y como recurso para problematizarlo.

Entonces, podemos sostener que el héroe busca el autoconocimiento (Campbell, 2010) y así, en su derrotero de aventuras, reconoce el lenguaje de su entorno y efectúa un paneo del (su) mundo (Lotman). Solo que ahora, a diferencia de la función conservadora antigua, esta apelación a lo mitológico funciona como crítica netamente sociohistórica. El protagonista de *Plop*, la novela de Rafael Pinedo que analizaremos a continuación, presenta estas cualidades.

PLOP: EL HÉROE COMO SINTETIZADOR ENTRE LO HISTÓRICO Y LO MITOLÓGICO

En *Plop*, el inicio de la saga de Rafael Pinedo, la narración parte de las consecuencias de una catástrofe de la que no se explican las causas. Solo queda claro que el mundo se transformó drásticamente. Primer elemento a destacar, pues no importa si el cambio, por ejemplo, se debe a condiciones climáticas; lo que salta a la vista es una modificación en los condicionamientos de la existencia. Este hecho problematiza la cultura y la pone en contacto con bordes de realidad que antes no existían (o parecían no existir). En esta historia, la sociedad, dicho con otras palabras, es arrojada hacia el límite de sí misma. Y ahí, en la frontera, surgen modos extraños de relacionarse con el tiempo, el espacio, los objetos, los animales y los otros hombres.

Ahora bien, este cambio profundo no es total, ya que, como propuso Lotman, la cultura es un requisito para la existencia del hombre. Sin embargo, Pinedo afirmó que su novela «tiene que ver con la *destrucción* de la cultura» (Frieria, 2006; subrayado nuestro). La contradicción se resuelve de este modo: el novelista imaginó una variación sobre su propio espacio-tiempo, que, por supuesto, no logra ser radical. ¿En qué consiste tal variación?

En primer lugar, los personajes de *Plop* perdieron un impulso básico —que denominaremos «curiosidad», por no disponer de otra palabra, sin intenciones de incurrir en psicologismos—, aquel movimiento que, surja de donde surgiera, hace que el hombre vaya necesariamente hacia las cosas y se pregunte sobre sí mismo en el encuentro con lo otro. Estos individuos abúlicos, en cambio, no cuestionan lo que sucede, porque hacerlo sería un trabajo inútil para su forma de supervivencia. Andan sin respuestas —lo cual no sería inusual—, pero,

fundamentalmente, no tienen respuestas porque viven sin preguntas —y esto sí ya resultaría más extraño—.

En segundo lugar, la modelización que sobre ellos ejerce la cultura se redujo a contraposiciones primordiales: una de ellas, vida/muerte, acá es subsidiaria exclusiva del par alimentación/inanición. Otro ejemplo ilustrativo de la transformación cultural es la oposición cerca/lejos, que determina para estos personajes lo seguro y lo inseguro sin puntos intermedios: *todo* lo que está cerca es seguro; *todo* lo lejano es inseguro (y obsérvese que no se dice, por caso, «bueno» o «malo», ya que, anticipando información, las valoraciones éticas han cambiado profundamente, puesto que siempre implican un alto grado de desarrollo cultural).

En tercer lugar y de algún modo, la semioesfera perdió coherencia. Hubo una reducción de los elementos dinámicos y de los estáticos inclusive (que constituyen, en interdependencia, la cultura), hasta llegar al mínimo indispensable para existir. Como correlato de esto, creció la franja de la no cultura: lo desconocido amenaza el espacio de lo conocido.

Sin embargo, semióticamente, parece improbable que algo del orden de lo que no tiene nombre (lo desconocido) se vuelva un peligro. No obstante, esto acontece, en la medida en que no se dispone de los mecanismos para interpretar lo ajeno como conocido, o bien, lo desconocido como conocible. Así nacen algunas formas del miedo: un estímulo oprime, pero no se sabe qué es. Del mismo modo, nace la violencia: existe un estímulo que produce miedo, pero no se puede saber qué es; en consecuencia, se lo debe mantener a distancia o eliminarlo. Y, al actuar de esta manera, se descarta un texto potencial de ser incorporado en la memoria colectiva, que no se empobrece cuantitativamente, aunque tampoco se enriquece.

En el grupo de Plop, esto es diferente; la memoria sí se empobreció porque se perdieron nombres, valores, costumbres, textos. Los personajes coexisten con vestigios del pasado, pero sin identificarlos, porque no entablan una relación dialéctica con ellos; las personas ocupan el mismo lugar que los objetos residuales de otras épocas, de forma paralela en lo espacial, pero divergente en lo temporal.

Así se pone en cuestión la idea de «progreso», implícita, como es recurrente, en la ciencia ficción. Los personajes se encuentran con electrodomésticos que, sin electricidad, no sirven en absoluto; por lo demás, tampoco se conserva información sobre cómo se usaban en otro tiempo (recordemos que este elemento escenográfico, los artefactos de otra época que ya no tienen uso, es típico de la ciencia ficción prospectiva o distópica). ¿Adónde condujo el «progreso»? Acá desaparece la impresión, infundida por la tecnología, la ciencia y la economía, de sentir que se tiene control sobre la vida (cfr. los primeros relatos cienciaficcional).

Cabe agregar que la sociedad del siglo XXI, que se halla en el imaginario del escritor, con su estructura capitalista, en *Plop* se convirtió en una comunidad de cazadores-recolectores nómadas. La forma de intercambio comercial única es el trueque: la comida se vende a cambio de cuchillos o de niños sexualmente vírgenes. La vestimenta está despojada de toda noción esteticista; se construye con pedazos de nailon y de cuero, y es funcional a las nuevas actividades, a la lluvia constante (cambió también el clima) y a los eventuales ataques de otros grupos. O sea, los objetos son valiosos o no solo de acuerdo con su utilidad. Las armas, por ejemplo, se cuidan con la vida y por sobre la vida, ya que la defensa personal es una

de las acciones primordiales; y en especial, se debe proteger el metal no oxidado, estimable por su posibilidad de cortar.

Evidentemente, en la sociedad de Plop, el estado de las cosas cambia, ¿pero cómo? En la transformación posible que imaginó Pinedo, el proceso de cambio más frecuente es el de la *simplificación*. Esto sucede con las «necesidades primarias» como la alimentación y el sexo, desprovistas de los signos con que la cultura del autor las complejiza y las convierte en necesidades también simbólicas. Por consiguiente, la manera despojada y causal de relacionarse con el cuerpo propio se repite en la interacción con los otros. El verbo que los personajes de la novela emplean para referirse al sexo, por ejemplo, es «usar», y en ningún caso la cópula implica una vinculación afectiva o moral. Inclusive la paternidad, entendida simbólicamente, no existe: no hay «padres» en esta historia, solo «hembras» que tienen «crías». Y los hijos, por su parte, son indeseables, ya que representan un estorbo en su período de lactancia y una desventaja para la mujer al momento de luchar. De todos modos, estas personas no conciben el concepto «procreación», y los embarazos son infrecuentes por la anemia.

Otra característica que mutó es la separación social entre lo femenino y lo masculino, que se atenuó. El rasgo básico de distinción entre individuos es la aptitud para el combate y la obtención de comida, para lo cual no importa el género sexual. Solo la fortaleza física marca la diferencia, puesto que determina quién ha de supervivir y quién ha de ser «reciclado» (convertirse en alimento para los puercos). De ahí que también sean habituales y generalizadas las prácticas sexuales de índole homosexual.

A su vez, un elemento estático fundamental de la cultura que desapareció es la lectoescritura y lo que se conoce como «cultura del texto». Los libros prácticamente no existen y ya nadie sabe escribir.

En esta dirección, un personaje para mencionar es «la vieja Goro», que parece ser la más anciana del asentamiento (2012, p. 21), donde se la venera casi con misticismo por su sabiduría y su poder. Vive en silencio, retraída, y siempre es «áspera» (2012, p. 21); y cuenta con privilegios y libertades que el resto no tiene. Cuando ella está agonizando, le entrega a Plop un sobre de cuero que lleva escondido entre las arrugas infinitas de sus pechos; se trata de un libro. Además, existe un grupo reducido que se junta cada cierto tiempo, de noche y a escondidas, a leer. Plop, por intervención de la vieja Goro, es incluido en él. Ahí el protagonista debe comenzar el aprendizaje (la iniciación) desde el silabeo.

En lo que se refiere a Goro, resulta pertinente la historia que sigue. Diez noches después de cada solsticio de verano (lo que vendría a coincidir con el Año Nuevo cristiano), todos celebran una fiesta:

Era para el fin del calendario. Se tomaba alcohol y se hacía comida colectiva. Era la única vez que todos comían lo mismo. [...]. También se masticaban unos hongos que hacían soñar despierto. Los más viejos o importantes podían hacerlo desde el inicio. Los demás tenían que hacerlo al final, antes de la ceremonia del Todo Vale, cuando cada uno hacía lo que quería, cómo y con quien quería (2012, p. 39).

En una de estas festividades, la vieja Goro se paró de golpe y, con una voz extrañamente clara, dijo: «Voy a leer». «Va a leer. Va a leer», se corrió la voz. Todos se pusieron serios. Las autoridades se acercaron corriendo. Plop no entendía qué pasaba. «Voy a leer», repitió Goro. «La vieja se metió la mano entre las tetas y sacó un sobre de cuero que llevaba colgado del cuello. De ahí

extraño unas hojas de papel. Plop nunca había visto tantas juntas y enteras». Todos los ojos estaban fijos en ella cuando comenzó a leer: «Hace diez o quince millones de años...», y describió la formación del mundo de acuerdo con la teoría del Big Bang (insertada en el texto como cita, en cursiva). Plop se aburría, pero la gente a su alrededor estaba de rodillas y en trance.

Fue una explosión que abarcó todo el Universo que podemos ver, fue hace diez o quince millones de años, tan lejos en el tiempo como podemos rastrear en la historia de nuestro Universo, y continuará por los millones de años que vienen, y quizás para siempre.

Para siempre.

Para siempre (2002, p. 42).

Entonces gritó «¡Todo Vale!», y los oyentes se lanzaron a «usar» al que tenían al lado sin fijarse quién era. Goro sonrió y dijo: «¡Bestias!» (2012, p. 43). Ella, que sabe leer, no se suma al Todo Vale; se limita a señalar la animalidad de los otros.

En este fragmento (2012, pp. 39-43), observamos cómo el personaje «letrado» capta la atención de todos, que no solo no saben leer, sino que, en realidad, no pueden entender el sentido de las palabras que oyen, porque en su gramática no tienen términos como «Universo», «años», «millones», «historia». Y, paradójicamente, el texto leído es sobre el origen del mundo, sobre el cual se asegura la continuidad de su existencia, coherente ante un estado posapocalíptico, aunque esto no implique sí o sí la continuidad de la especie humana.

Dejando esta cuestión de lado, también desaparecen las formas de cortesía. Sin embargo, unos signos, como el saludo, se complejizan. Por ejemplo:

...intercambiaron los saludos: las manos en el pecho del otro, los labios, cerrados, en los labios del otro, y la fórmula:

—Acá se sobrevive.

—Acá se sobrevive (Pinedo, 2012, p. 13).

Por último, otras nociones que se modifican involucran el libre albedrío (estos individuos no tienen discernimiento para evaluar qué hacer y qué no de forma racional), el derecho (que se reduce a una sola ley, la del más fuerte) y la propiedad privada (que se pierde como bien capital). Por el contrario, reaparecen signos de épocas pasadas, como la organización tribal, la (relativa) memoria colectiva expresada a través de la oralidad, la percepción mítica y cíclica del tiempo, el cuerpo como medida de todas las cosas, el determinismo biológico (casi igual que en los reinos animal y vegetal).

En cambio, el paisaje es nuevo (casi) por completo: a diferencia de las ciudades actuales, este es un territorio que no varía, compuesto por superposición de desperdicios: «El suelo siempre es plano. Debajo de la basura siempre es plano. / La Llanura, la llaman. El horizonte está apenas cortado por grandes pilas de escombros y basura» (Pinedo, 2012, p. 20). Además, llueve de manera permanente. El agua suspendida en el aire es como «una pared líquida que golpea la cabeza» (2012, p. 18) y borra las huellas que el hombre imprime en la naturaleza y genera barro, como metáfora de putrefacción. A su vez, los animales mutaron, como la vegetación, y se volvieron enemigos peligrosos.

Lo más Humano de lo Humano

Hasta acá consignamos lo que ha desaparecido o cambiado en la propuesta ficcional de Pinedo con respecto a su mundo. También sería propicio, ahora, identificar qué es lo que permanece después de la debacle, lo que equivaldría a un estudio sobre qué es lo más humano de lo humano (si fuera legítimo plantear una gradualidad ontológica del concepto). Con tal motivo, procedemos a dilucidar una cuestión pendiente: la relación entre *Plop* y la mitología, en general, y el camino del héroe, en particular.

Lotman señaló que el mundo mitológico se compone de objetos concebidos en un mismo rango (2000, p. 145). Esto ya lo dijimos, en cierto modo, cuando anotamos que los personajes de *Plop* carecen de curiosidad y son reaccionarios, porque para ellos «todo es igual»^[12]. Las cosas del mundo, para ellos, se describen mediante el *mismo* mundo, construido de la misma manera.

De modo más específico, podemos sostener que estos sujetos no desarrollaron una función lingüística metatextual. Para cualquiera de ellos, por caso, tener relaciones sexuales con una persona durante un Todo Vale es exactamente igual a hacerlo con cualquier otra, y de hecho, es equivalente a la suma de las experiencias sexuales previas, sin matices. «Comprender» que ha tenido sexo implica reconocer el sexo, o bien se podría decir hacer el Sexo, con mayúscula.

A su vez, Lotman caracterizó estos mundos por la indivisibilidad de los rasgos (2000, p. 145), lo cual significa que la cultura o el sistema semiótico fundante no permite realizar *traducciones*. Cuando el grupo de Plop, por ejemplo, se cruza con otro colectivo de hombres, no puede percibirlo como un conjunto de pares (humanos, al menos); los otros son, en el mejor de los casos, una potencial fuente de alimento, por medio del trueque; en el peor y más habitual de los casos, enemigos, al igual que un grupo de gatos salvajes u hongos venenosos. Sus ritos y sus costumbres no son vistos como un sucedáneo de los propios: encarnan partes de universo incognoscibles, lo otro absoluto, la no cultura o, incluso, la anticultura.

En estas mentalidades, agregó Lotman (2000, p. 145), las cosas suceden una sola vez. Las festividades del Todo Vale son, en cada caso, la misma y la única, ya que la suposición de que un fenómeno se repita implica su inclusión en un grupo general (las fiestas, y dentro de estas, el Todo Vale, junto con los bautismos y el Karibom, otras celebraciones del asentamiento de Plop), esto es, la existencia de un nivel de metadescripción.

Sin embargo, el mundo que proyectó Pinedo, que es de un solo rasgo en el sentido de jerarquía lógica, es jerárquico en grado sumo en el plano axio-semántico. De este modo, se comprenden los tabúes del grupo de Plop, entre ellos, la prohibición de mostrar los dientes; o las etapas del Todo Vale, que jamás son intercambiables o dispensables, como así también las diferencias sociales plenamente delimitadas.

Estas consideraciones conllevan la idea del mito como un fenómeno de la conciencia. En un mundo así dibujado, tiene lugar un tipo de semiosis específico, que se reduce, en general, a la nominación: el signo, para la conciencia mitológica, es análogo al nombre propio. Y como este se define por la tautología, equivale a la cosa designada: Goro es Goro y Plop es Plop. Esto da lugar al uso mágico del

lenguaje, como sucede con el saludo típico ya citado: «—Aquí se sobrevive. / —Aquí se sobrevive».

De lo expuesto, se desprende una manera singular de concebir el tiempo y el espacio. Por un lado, este último no aparece como un *continuum* de signos, sino como objetos portadores de nombres propios. Recordemos ahora que la semiosfera, entendida como el ámbito de influencia donde se desarrolla la cultura, está recortada sobre el fondo de la no cultura. En el caso del grupo de Plop, se halla, de un lado, el asentamiento propio, el centro del Universo, con sus manifestaciones cercanas; del otro lado, se encuentra todo lo demás, que vendría a ser un infinito de no cultura, interrumpido por islas de emanaciones culturales: por ejemplo, aquel grupo asociado al intercambio de alimento, que, en realidad, vendría a ser el Alimento (no la traducción «el grupo de humanos como nosotros, con distintos hábitos, que nos truecan comida por cuchillos y sujetos sexualmente vírgenes»).

Esto significa que el espacio, para el pensamiento mitologizante, es siempre pequeño y cerrado, es decir, tiene un carácter finito y contable. Los más viejos del grupo de Plop, por ejemplo, han escuchado decir que, de la otra parte de donde sale el sol, a una «distancia inimaginable», hay una gran cantidad de agua, que algunos llaman «mar»; pero es un relato en el que nadie cree, porque no pueden concebir esa distancia. La cerrazón del espacio, de hecho, llega al extremo de imposibilitar apelar al recurso de definición de la identidad grupal mediante la relativa oposición con otros colectivos sociales, más allá de la mera idea de seguridad/inseguridad mencionada.

Por el otro lado, la conciencia mitológica está subordinada a un tiempo cíclico. Esto, en cierto modo, resulta incomprensible de acuerdo con la conciencia actual, que tiende a pensar en la circularidad como la mera oposición a la linealidad propia del sistema semiótico vigente acá y ahora. Sin embargo, existe, para el primer tipo de conciencia, un isomorfismo entre el nacimiento y la muerte. En *Plop*, en efecto, no hay distinción entre nacer y morir, y no por la noción de Eternidad, que implicaría un renacer o una visión panteísta de la materia, que podría contener una idea de pervivencia, sino porque da exactamente lo mismo vivir que morir.

En esta instancia, tengamos presente que Lotman ha dicho que la relación entre la literatura y la mitología es paradigmática de la tipología de cada cultura, como ya señalamos al principio de la investigación. Lo propio de la primera es la linealidad mínima e indispensable del relato; mientras que lo cíclico es propio la segunda.

En adición, en el ensayo titulado «Literatura y mitología», Lotman escribió que «el mito no se contaba, sino que se ejecutaba en la forma de una compleja representación dramática en la que la narración verbal no era más que un componente particular» (1996, p. 132). En consecuencia, la literatura y la mitología son antinómicas. Incluso Lotman afirmó esto: «La literatura solo tiene trato con formas destruidas, vestigiales, del mito y contribuye ella misma a su destrucción», precisamente, por el modo de ser divergente de cada una.

En lo que se refiere a la estructura textual de *Plop*, el autor no solo trabajó la mitología desde el mundo de sus personajes (cronotopo), sino también desde la misma forma del relato. La novela se compone de un prólogo, de capítulos intermedios y de un epílogo. En el prólogo, el narrador refiere cómo *alguien*, desde

un pozo, espera la muerte próxima por lapidación, es decir, el relato comienza por la muerte de su héroe. Los episodios siguientes tienen forma de *flashbacks*, que, retóricamente, se corresponden con una palada de tierra que cae sobre el protagonista. Cada flash constituye una postal, que remite a un momento de la existencia de este individuo; y cada flash, de acuerdo con la conciencia mitológica, no sería una «etapa en la vida de», sino el Ser monolítico, el Héroe.

En el primer capítulo, «El nacimiento», se cuenta sobre una parturienta que camina atada a un carro durante una procesión; llueve y el agua limpia la sangre que le baja por las piernas; el bebe cae y, al golpear contra el barro, hace «plop». Ese ruido dará nombre al héroe de esta historia. Y el epílogo concluye con las siguientes líneas:

*Nunca existió otra cosa que barro.
Solo figuras cubiertas de barro, como él.
Lo bajan con una soga atada a un pie. Por la mitad
lo sueltan.
Cae al barro.
Hace plop (2012, p. 131).*

La estructura, como se evidencia, es «circular» (entiéndase «cíclica»: principio y fin son equivalentes), y la aventura podría ser leída a partir de cualquier capítulo. Evidentemente, esto se conecta con la idea de que todo episodio supone la actualización de la cadena, de acuerdo con la mentalidad mitologizante: «La narración de tipo mitológico —dijo Lotman— no se construye según el principio de la cadena, como es típico del texto literario, sino que se enrolla, como un repollo, en el que cada hoja repite con ciertas variaciones todas las demás» (1996, p. 11).

En esta dirección, también aportan información significativa los movimientos discursivos del narrador hétero-extradiegético. Este despoja su relato de comentarios *accesorios*. Los fragmentos descriptivos son breves y escasos. Con respecto a los personajes, ellos cobran entidad a través de la acción («narración sumaria»), sin contar con descripciones interiorizantes. El registro léxico y las oraciones también son sencillos («frases cortas y secas», dice el mismo narrador [2012, p. 26]). La extensión promedio de los párrafos es de tres líneas, y la sensación general es la de leer una lista. De forma permanente, asimismo, el narrador emplea repeticiones verbales que remiten al mundo residual del cual provienen estos sujetos y prescinde de adjetivos (reduciendo los juicios de valor evidentes). En suma, estos recursos constituyen una prosa aséptica y distante, que surge de una decisión estética especial. Además del valor puramente plástico, estos recursos resultan necesarios, en un doble sentido: sin la distancia entre el narrador y lo narrado, por un lado, el lector podría no tolerar la crudeza de un estado de cosas cuya narración resultaría inevitablemente sádica o abyecta (violaciones y otras parafilias, asesinatos, abusos, crueldad, la muerte latente en todos los objetos, etc.); y, por el otro lado, dichos recursos, en su sencillez, remiten a la «destrucción de la cultura», es decir, a una hipotética disminución de la memoria colectiva.

Por último y por sobre todo, la retórica descripta se conecta con la esencia elemental propia del mito. Entonces, en este punto, podemos afirmar que, entre otros, uno de los textos que sobrevive es, en el estado de cultura de *Plop*,

la mitología. Y, en especial, sobrevive el monomito del héroe, con el cual es compatible la forma de la novela.

Por su parte, Campbell afirmó que los héroes de numerosos mitos de tiempos y de regiones dispares comparten esquemas y desarrollos (*El héroe de las mil caras*). La idea rectora del estudio de Campbell es que el héroe se lanza a la aventura desde su mundo cotidiano a regiones de maravillas sobrenaturales; luego tropieza con fuerzas fabulosas y acaba obteniendo una victoria decisiva; para después regresar de esta aventura misteriosa con el poder de otorgar favores a sus semejantes. Y agregó el autor: «Ya sea el héroe ridículo o sublime, griego o bárbaro, gentil o judío [sic], su aventura varía poco en cuanto al plan esencial» (2010, p. 29).

¿Qué sectores de *Plop* ilumina esta información? El protagonista es un héroe, y la novela cuenta su periplo vital. El motor del texto es la superación consecutiva de pruebas que él atraviesa. Y a diferencia de los antihéroes, como podrían ser los personajes de la literatura existencialista (*El hombre sin atributos* (1930-1943), de Robert Musil, por caso), Plop tiene un «llamado» y lo asume. Este llamado es la búsqueda de libertad, en un sentido individual: en su asentamiento, solo tienen derecho a elegir qué hacer los líderes, seres más o menos excepcionales; todos los demás dependen del grupo, con sus costumbres, hábitos y tabúes. Plop decidirá convertirse en líder, pero tergiversando el modelo establecido desde el rasgo puramente individualista —ya no individual—, y esto conducirá su caída.

La figura del protagonista está marcada desde el nacimiento, ya comentado. Su madre, cuando lo pare durante una migración, continúa caminando (si se detenía, moría). Al niño lo recoge la vieja Goro, no por compasión, sino por especulación: si sobrevive, puede ser su esclavo; si muere, puede servir para alimentar a los puercos. Entonces lo introduce en su morral. Cuando llegan al nuevo sitio (recordemos que se trata de una comunidad nómada), la anciana coloca al bebé en el pecho de la madre («la Cantora», que no vuelve a cantar después de parir). «Cuenta la vieja que se prendió a la teta de la madre con las manos, como un mono. Que así, por la vieja y por sus manos, se salvó» (2012, p. 15). En esta cita, no se debe pasar por alto, por un lado, la comparación animalizadora; y, por el otro, la relevancia de Goro y el hecho de que Plop, como es típico del héroe, es un individuo que tiene un nacimiento especial^[13]. Será un hombre distinguido por el *fatum* y el poder de hacerse con «sus propias manos», lo que genera en una sociedad reticente al cambio un inevitable sino trágico.

Por lo demás, Goro representa la figura guía o, acá en un sentido literal, la madrina. «Cuando llega el solsticio de invierno, se hace la Asamblea de los Nombres». Allí Goro definirá la identidad de Plop. «A todos los que tienen más o menos diez solsticios, cinco de verano y cinco de invierno, se les pone nombre y se los destina definitivamente a una Brigada, en la que permanecen para siempre. Alguno, caso raro, consigue cambiar» (2012, p. 22).

Cuando llegó el turno de Plop, la vieja Goro dijo «Plop».

—¿Cómo? —dijo el Comisario.

—Plop —repitió.

—¿Por qué? —preguntó ante el asombro general.

—Es el ruido que hizo al caer en el barro, cuando nació —y volvió a mirar al suelo (2012, p. 22).

Hubo una carcajada popular, que a Plop le retumbó en la cabeza. Y agrega el narrador: «Se paró de un salto, miró para abajo y dijo en voz muy alta: / —Me llamo Plop. Y pertenezco a Servicio Dos» (2012, p. 22).

No debe confundirnos el hecho de que mire al suelo; no es un indicio de humildad: cuando reafirma su identidad en voz alta, no levanta la vista para no mostrar los dientes, uno de los tantos tabúes del grupo. El gesto está señalado por la presunción; él será uno de los que consiga cambiar y alterará el orden cósmico (el grupo es el ombligo del mundo, y una puesta en abismo, en su estructura, de la organización del Universo). En este episodio reside el inicio del camino heroico de Plop.

Así se tornan relevantes algunos nombres de capítulos: «El nacimiento», «El nombre», «La iniciación», «La primera tarea», «El primer escalón», «El segundo escalón», «El descubrimiento», «Tercer escalón», «El trono», «La caída». Con estos nombres se identifican etapas típicas del camino heroico, que no es necesario desarrollar acá. Solo señalaremos que los capítulos que indican «escalón» narran cómo el personaje asciende en la jerarquía social, con astucias que incluyen el asesinato, hasta construirse un trono y ocupar el rango principal. Por su parte, el capítulo llamado «El descubrimiento» narra el desplazamiento del héroe hacia tierras lejanas, de donde vuelve, en este caso, con un conocimiento técnico y alimento. Este proviene de que encuentra un depósito con latas de comida, y el otro, de que allí vive «la Guerrera», quien le enseña a Plop y a un grupo de elegidos técnicas de combate (y la desmesura: ella le muestra el sexo oral, prohibido por el tabú de no mostrar la boca abierta).

Más allá de las semejanzas y de las diferencias con el monomito, lo singular de Plop, como en el arquetipo, es la búsqueda del autoconocimiento. Esta particularidad es lo que lo saca de la zoología en la que viven sus compañeros. Y al conocerse, por sinécdoque, reconoce a la sociedad de la cual forma parte. En este sentido, es él quien permite realizar la lectura del texto en torno a lo que permanece y desaparece después de una debacle porque, mediante sus desplazamientos, el lector descubre dónde y cómo vive el héroe.

Primero, entonces, el nacimiento, luego el bautismo, después la iniciación (un ritual de la tribu de Plop que marca el pasaje de la infancia a la adultez); más tarde, el viaje hacia tierras lejanas y el descubrimiento del depósito, que, por hallarse en un subsuelo, representa una *katábasis* o el período en el vientre de la ballena; el posterior regreso y la asunción del poder. Sin embargo, cuando regresa y se hace del poder, no se convierte en patriarca^[14]; por el contrario, se transforma en déspota^[15]. De esta manera, si se nos permite, podríamos decir que Plop cae por su propio peso. En su caso, además, no solo se trata de la misma corrupción por el poder que sufrieron los dirigentes anteriores a él; porque él, a diferencia de aquellos, padece una *hybris* más significativa: ambiciona el poder, lo consigue, y una vez satisfecho su deseo, desmerece el conocimiento que lo llevó hasta allí (la cultura textual que le transmitió la vieja Goro).

Ahora, más allá de cualquier elucubración, es certero afirmar que uno de los temas que atraviesa toda la obra de Pinedo es la comunicación/incomunicación (tal vez incluso podríamos aseverar, no sin sus debidas dificultades, que este es el tema central de la trilogía).

En *Plop*, la vieja Goro, como ya dijimos, posee la capacidad casi mágica de leer. Cuando ella lee una historia sobre el origen del universo, describe,

paradójicamente, la eterna permanencia del mundo mientras que el ser humano está por extinguirse.

Goro le enseña la lectura a Plop y, tal como lo hizo ella años antes, este decide, durante una fiesta, cuando ya se ha convertido en líder, leer. Sin embargo, a diferencia de la fascinación que provocaba este acto en el pasado, la tribu se desinteresa totalmente del relato de Plop. En la tribu, el lazo social se ha roto a causa de la soberbia de su nuevo jefe, lo que vuelve imposible la comunicación armoniosa entre los miembros de la comunidad.

Y la disminución de la facultad de comunicarse racionalmente conlleva la pérdida de la capacidad de utilizar la razón para solucionar problemas sociales y culturales (característica típica de lo que Osvaldo Di Paolo llama «poshumanismo», como hemos visto).

¿Qué queda, en resumen, después del «fin»? La lista es extensa. Perduran los deseos primarios, la ambición, el comercio, la necesidad de agruparse, la especulación; sentimientos como la envidia, la vanidad, la soberbia, la insatisfacción, la venganza, el rencor; las dimensiones del fingimiento y de la mentira; también el amor como fuerza misteriosa e inevitable, la amistad, la risa, la seducción. Perduran, significativamente, las nociones de jerarquía y de centro, y los conceptos asociados, como movilidad y diferencia y prestigio sociales, como así también las metáforas de lo «alto» y de lo «bajo»; la esfera del honor, la extranjería, el castigo, los líderes, los abusos. Perduran la idea de origen y la dimensión política de los nombres, la necesidad de una religión como evasión y la construcción de tabúes, entre muchas cosas más. Y perdura, sobre todo, la conciencia mitológica.

En definitiva, permanecen los mecanismos semióticos, es decir, la facultad de crear significado y de representar. El material aparentemente nuevo de la significación, en la cultura de Plop, tiene anclajes en la cultura del autor. Este, como persona de carne y hueso, para hablar de un futuro hipotético en su novela, se remite al pasado/presente de sus condicionamientos sociohistóricos. Y como sabemos, por supuesto, la ciencia ficción especulativa hace un pronóstico que se basa en estructuras preexistentes^[16].

Entonces, luego del «fin», concluimos parcialmente que permanece un manojito de pulsiones vitales y la capacidad de crear estructuras semióticas, acaso una cualidad inherente al hombre, junto con su animalidad.

EL ESTADO CRÍTICO DE LA CULTURA

La cultura continuará «aunque la pampa se trague al planeta» (Benesdra, 2012, p. 29). Esto nos lleva a pensar que la saga del posapocalipsis de Rafael Pinedo, con independencia de su propuesta de lectura (la desaparición), gira en torno a un cuestionamiento crítico del estado vigente de la cultura y una proyección imaginativa sobre el empeoramiento de todo lo que podría empeorar.

Al respecto, citamos un fragmento de James Berger (retomado por Alejo Steimberg para hablar sobre una tendencia de la literatura argentina posterior al 2001 hacia un cronotopo [pos]apocalíptico):

The apocalypse [...] is The End, or resembles the end, or explains the end. But nearly every apocalyptic text presents the same paradox. The end is never the end [...]. In nearly every apocalyptic presentation, something remains after the end. [...]. In modern science

fiction accounts, a world as urban dystopia or desert wasteland survives [...]. The study of post-apocalypse is a study of what disappears and what remains (Berger, 1999, pp. 5-7)..

[El apocalipsis [...]] es El Fin, o se asemeja al fin, o explica el fin. Sin embargo, casi todos los textos apocalípticos presentan la misma paradoja. El fin nunca es el fin [...]. En casi todas las presentaciones apocalípticas, algo permanece después del final. [...]. En los relatos de ciencia ficción moderna, sobrevive un mundo urbano como distopía o páramo desierto [...]. El estudio del posapocalipsis es un estudio de lo que desaparece y de lo que permanece (la traducción es nuestra)].

No es accesorio decir que el género literario apocalíptico es en sí mismo mitologizante e, incluso como mito, data de tiempos anteriores a la elaboración del Apocalipsis bíblico, escrito aproximadamente en el siglo I o II después de Cristo, cuando las persecuciones romanas a los cristianos eran cruentas. También existen fuentes apocalípticas en la cultura helena antigua y referencias al fin del mundo en el Libro de Daniel, del Antiguo Testamento.

De esta forma, cabría interpretar *Plop* sin anclajes sociohistóricos definidos, como variación fantástica sobre el tema del malestar de la cultura mundial. Sin embargo, mediante el rastreo de formas verbales, de tópicos literarios y de algunas referencias culturales más, el texto enraíza en la Argentina de los últimos años. Así funcionan, dentro del programa posapocalíptico, las alusiones al desierto pampeano argentino o al tópico del hambre, por ejemplo.

Además, como ya hemos dicho, y contra lo que se podría esperar, la imaginación apocalíptica o cienciaficcional tiene un punto de partida y contraste permanente irrefutable en el presente histórico del autor del que se trate. Para *Plop*, el contexto de producción está conformado, entre otras referencias de índole diversa, por la crisis social que generó la adopción del capitalismo, sin regulación estatal, en 1976, acentuada durante la llamada década menemista, con la consecuencia lógica y traumatizante del estallido económico y social del 2001, que afectó, en diferentes grados, a toda la sociedad argentina.

Este país había permanecido más o menos acrítico con respecto al discurso «posmoderno» que proponía el fin de fines (Fukuyama, por ejemplo, con el fin de la Historia). Aunque ciertos ministros de Economía pronosticaran un crecimiento nacional ininterrumpido y habláramos sobre cohetes a la estratósfera, este no era un «país del primer mundo», y desmentía con su misma existencia las promesas democratizantes del acceso a la información de la «aldea global» y demás falacias de la globalización, según cuyos defensores se favorecería a todo el mundo, y no solo al imperialismo y a sus representantes. Sin embargo, ante la crisis del 2001, los centros académicos, donde siempre habían sobrevolado estas ideas, tuvieron que aceptar la evidencia: se estaba mal y se iba peor. El cambio de siglo, ahora sí, parecía ir acompañado por un cambio de época: ¿concretamente, qué es lo que estaba cambiando?, ¿qué permanecería?, ¿qué desaparecería?

La crisis económica estuvo acompañada de una crisis representacional. Como dijo Lotman (también influido por su contexto histórico), si cambian las condiciones de producción, inevitablemente cambia la cultura, y con ella sus productos. Esto podría valer para comprender mejor la distopía que se evidencia en una parte significativa de la narrativa argentina contemporánea, donde son frecuentes los paisajes apocalípticos o posapocalípticos.

En estas latitudes, sin embargo, nunca arraigó profundamente la ciencia ficción. Pablo Capanna, como la mayoría de los estudiosos, baraja el argumento

de la falta de desarrollo tecnológico que sí han tenido los países primermundistas, donde fue más habitual la producción y la circulación del género, en su sentido más frecuente. «Lejos de los habituales temas de la tecnología moderna, Plop es ciencia rudimentaria y ficción de ruinas», dice la contratapa de la novela.

Para una investigación futura, nos restaría comprobar lo que procuramos demostrar con el caso de *Plop* en otros textos contemporáneos: la fertilidad del camino del héroe, fusionado con elementos de la ciencia ficción especulativa, para problematizar críticamente la realidad, es decir, la apelación a las estructuras arquetípicas de la cultura, como datos elementales, con el acento temporal o atributo señalado por medio de la ciencia ficción. ¿Se trataría de una posición intermedia entre el esencialismo y el materialismo? ¿Se podría hablar de *agotamiento*?

Sea como fuera, Pinedo ilustró el mecanismo semiótico. Muy lejos de aquello que aparentemente buscó (imaginar la destrucción), reafirmó la imposibilidad de destruir la cultura: siempre permanecerá la capacidad de crear significado, aunque cambien los códigos.

No obstante, la memoria colectiva podría perder textos y, entre ellos, la definición de «humano» como ser capaz de sublimar la violencia por medio del lenguaje. Y esto no debería pasar inadvertido, aunque la cultura nunca cumpla su promesa de darlo todo. Además, Pinedo pone una señal de alerta cuando muestra personajes que apenas se diferencian del animal y no se sorprenden de eso. Por el contrario, naturalizan las condiciones impuestas, sin cuestionarlas, y se preocupan nada más que por supervivir, para granjearse el beneficio de morir.

Ahora, sobre el final de esta investigación, recordemos que Lotman se preguntó por qué el hombre ha empleado siempre grandes reservas de energía para producir pensamiento teórico, conocimiento en todas sus formas y expresiones artísticas de la más variada índole. Y respondió que la cultura no es un complemento facultativo para la humanidad, sino la condición necesaria, sin la cual su misma existencia aparece como imposible.

Utopía y Contrautopía

Keith Booker, radicado académicamente en la Universidad de Arkansas, en *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*, caracteriza la distopía a partir del procedimiento de la desfamiliarización:

The principal technique of dystopian fiction is defamiliarization: by focusing their critiques of society on spatially or temporally distant settings, dystopian fictions provide fresh perspectives on problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or considered natural and inevitable (Booker, 1994, p. 19).

[La técnica principal de la ficción distópica es la desfamiliarización: a partir de enfocar sus críticas a la sociedad en escenarios distantes espacial y temporalmente, las ficciones distópicas ofrecen perspectivas nuevas sobre problemáticas sociales y prácticas políticas que, de otro modo, podrían darse por hecho o considerarse naturales e inevitables (la traducción es nuestra)].

En el caso de la trilogía de Pinedo y, en especial, en la obra que analizamos acá, *Plop*, la distopía produce un desfase mediante un fenómeno de proyección especial: después de la debacle, el hombre se encuentra forzado a regresar a un estado salvaje. De esta forma, habría que examinar qué se quiere criticar por

medio de la representación de un estado primitivo del hombre. Entonces, la pregunta sería con respecto a qué utopía la distopía de Rafael Pinedo se define.

Si tomáramos en cuenta la representación de un futuro que paradójicamente remite a un estado precivilizatorio, podríamos interpretar la trilogía como una contrautopía de la evolución. Consideremos que uno de los pocos fragmentos literarios que perduran en *Plop* es el origen del mundo según la teoría evolucionista.

En este sentido, es preciso que destaquemos la simplificación del lenguaje que, en términos de Lotman, implicaría una disminución de los elementos tanto dinámicos como estáticos que constituyen la semiosfera, el espacio sógnico dentro del cual no solo la vida tiene sentido, sino que, gracias a él, es posible. (Esto mismo, que podemos considerar como una reflexión crítica y filosófica, tiene conexión con el planteo estético del autor para con su obra y, en especial, para con sus narradores).

Ahora, a su vez, es momento de subrayar dos rasgos, propios de la especie humana —según entendemos—, que subsisten en el planteo posapocalíptico de Pinedo: la sacralidad y la sexualidad.

La sacralidad se caracteriza por su primitividad y la instauración de tabúes y se ve constantemente amenazada por un deseo sexual individualista que rompe, en las tres novelas y, nuevamente, de modo especial en *Plop*, las normas sagradas destinadas a preservar el lazo social en el interior de la comunidad en su esfuerzo por sobrevivir. Por lo tanto, podemos concluir que el mayor peligro de esta contraevolución reside en el individualismo humano.

El experimento literario que propone *Plop* no se enfoca realmente en la supervivencia del hombre en contra de la naturaleza (casos de catástrofes climatológicas), sino del ser humano en contra de sí mismo. El individualismo del personaje Plop ya lo señalamos: por su deseo sexual y su afán de poder pone en riesgo el orden social de su tribu. La novela, pues, escenifica este peligro y le aporta una solución radical: el sacrificio expiatorio (recordemos que Plop muere lapidado por sus compañeros). ¿Podríamos interpretar esta elección narrativa como una crítica a la pérdida de sacralidad del hombre actual?

En definitiva, esta obra presenta la lucha del ser humano en contra de su lado individualista, tal como lo atestigua el hecho de romper los tabúes (de por sí arbitrarios...) para la mera satisfacción de un deseo primario como el sexual (uno de los tabúes, como consignamos en su momento, es abrir la boca). El «peligro» de la humanidad reside en lo humano.

Referencias Bibliográficas

- Alonso, A. (2004, may. 10). Entrevista con el escritor Rafael Pinedo. *Axxón* [s. d.]. Recuperado el 17 de abr. de 2016, de <http://axxon.com.ar/not/136/c-1360035.htm>
- Benjamin, W. (1980). Poesía y capitalismo. *Iluminaciones II*. (Jesús Aguirre, trad.). Madrid: Taurus.
- Berger, J. (1999). *After the End*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Booker, K. (1994). *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. Westport: Greenwood Press.

- Borges, J. L. y Vázquez, M. E. (1965). *Literaturas germánicas medievales*. Buenos Aires: Falbo Librero Editor.
- Benesdra, S. (2012). *El traductor*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Campbell, J. (2010). *El héroe de las mil caras*. (Luisa Josefina Hernández, trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Capanna, P. (2007). *Ciencia ficción, utopía y mercado*. Buenos Aires: Cántaro.
- Costa, F. (2000, ago. 20). Ciencia ficción en la Argentina. La máquina de inventar sueños. *Revista Ñ*, pp. 6-7.
- Dellepiane, Á. B. (1989). Narrativa argentina de ciencia-ficción. Tentativas liminares y desarrollo posterior. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Francfort: [s. d.], pp. 75-87.
- Di Paolo, O. (2012). El poshumanismo apocalíptico en la novela negra argentina contemporánea: Ciudad santa y 77. *Literatura y lingüística* (SCIELO) 25, pp. 39-59.
- Di Paolo, O. (2013). *Gemidos y explosiones apocalípticas poshumanas. La novela negra y de ciencia ficción hispana del siglo XXI*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Drucaroff, E. (2010). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- García Gual, C. (2008). Mitología y literatura en el mundo griego. *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, [s. d.].
- Eliade, M. (1974). *Imágenes y símbolos*. (Carmen Castro, trad.). Madrid: Taurus.
- Eliade, M. (2006). *Mito y realidad*. (Luis Gil, trad.). Barcelona: Kairós.
- Friera, S. (2006, ene. 17). Argentina ayuda mucho al pesimismo. *Página 12*. Recuperado el 17 de abr. de 2016, de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1552-2006-01-17.html>
- Hesse, H. (1993). *Demian*. (Genoveva Dietrich, trad.). Madrid: Alianza.
- Jung, C. G. (2002). *Obra Completa. Vol. 9: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. (Carmen Gauger, trad.). Madrid: Editorial Trotta.
- Kohan, M. (1999, ago.). El fin de una épica. *Punto de vista. Revista de cultura* 64, [s. d.].
- López Casanova, M. (2008). *Literatura argentina y pasado reciente. Relatos de una carencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Lojo, M. R. (2010, feb. 2). ¿Cómo se hacen los héroes? *Revista Ñ*. Consultado el 17 de abr. de 2016, de http://edant.revistaenle.clarin.com/notas/2010/02/20/_02143713.htm
- Lotman, I. (1996). *Semiosfera I*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. (2000). *Semiosfera III*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. (2007, nov.). Sobreviviremos si somos sabios. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* 10, [s. d.]. Consultado el 17 de abr. de 2016, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2480565&orden=141785&info=link>
- Lotman, I. & Mints, Z. G. (1996). Literatura y mitología. *Semiosfera I*. (1996). Madrid: Cátedra, pp. 129-142.
- Malinowski, B. (1975). *La vida sexual de los salvajes*. Madrid: Morata.
- Martínez, L. (2002, mar. 19). Solo soy un simple enhebrador de palabras [entrevista a Rafael Pinedo]. *Proyecto Patrimonio*. Santiago de Chile. Consultado el 10 de agosto de 2017, de <https://archive.is/89MrT>

- Mercier, C. (2016, sep.). Ecología humana en la trilogía de Rafael Pinedo: *Plop, Frío y Subte*. *Estudios de Teoría Literaria* 5, 10, pp. 131-143.
- Molina Ahumada, E. P. (2011). Constelación mítica y cielo de la saga. Acerca de la relación mito/saga contemporánea. M. I. Arriazabalaga, A. Leunda y P. Molina (comps.). *Bajo el cielo de la saga. Hacia una neoépica argentina*. Córdoba: Facultad de Lenguas, UNC, pp. 29-53.
- Pampa Arán, O. (2001, jul-dic). Juri Lotman: actualidad de un pensamiento sobre la cultura. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 24, pp. 47-70.
- Pinedo, R. (2012). *Plop*. Buenos Aires: Interzona.
- Reati, F. (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- Ricoeur, P. (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sábato, E. (1982). *La cultura en la encrucijada nacional*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Steimberg, A. (2012, ene.). El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001. *Revista Hélice* 14, pp. 4-19.
- Titãs (1982). *Comida. Jesus não tem dentes no país dos bangueiros* [CD]. Río de Janeiro: WEA.
- Zylko, B. (2005, may. 5). La cultura y la semiótica. Notas sobre la concepción de cultura de Lotman. *Entretexos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* 5, [s. d.]. Consultado el 17 de abr. de 2016, de: https://www.researchgate.net/publication/28088245_Cultura_y_Semiotica_Notas_sobre_la_concepcion_de_cultura_de

Notas

* Matías Lemo es Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador. Es investigador en esta Institución, donde se ha especializado en temáticas y en autores de la Literatura Argentina decimonónica y contemporánea.

Actualmente, es corrector literario y docente de Metodología de la Investigación Literaria (USAL). Publicó un avance de esta investigación en la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2018-2019).

[1] Remitimos a un estudio de la investigadora Claire Mercier, «Ecología humana en la trilogía de Rafael Pinedo: *Plop, Frío y Subte*» (2016, pp. 131-143), donde la autora realiza una comparación de las tres obras.

[2] No es paradójica la afirmación: a pesar del concepto de «modelo original» del arquetipo, este no entra en contradicción con el sentido dialéctico de la historia, puesto que, como todo producto cultural, es resultado de fenómenos estudiados dentro de un contexto sociohistórico. Por eso la mitología admite actitudes literarias críticas.

[3] La definición de la variante de la ciencia ficción que se adopte depende del estudioso que de ella se ocupe. Pablo Capanna (2007, p. 189) prefiere el término «anticipación», según el cual, entiende esto: «La “anticipación” que hace la ciencia ficción va desde extrapolar tendencias actuales para el corto y el mediano plazo (con intención tanto “profética” como disuasiva) hasta proyectarse tan lejos como el fin del mundo. Cuando se traslada a un futuro lejano, ya totalmente desvinculado del presente, procura liberar la fantasía de cualquier prospectiva y llega a confundirse con la narrativa fantástica». Ángela Dellepiane (1989, pp. 515-516), en cambio, prefiere el término «especulación». Ella llama especulativa a la ciencia ficción que «deja de lado la tecnología como fin en sí mismo, subordinando consecuentemente la imaginación científica a un interés focal en las emociones y actitudes humanas personales así como también en problemas sociales», por lo que, más que una narrativa científicista (o incluso fantástica), es una «narrativa

de crítica social». Esta propuesta la sostienen Fernando Reati (2006) y Angélica Gorodischer (ap. Costa, 2000). La última autora, una de las cultoras destacadas del género, ha dicho lo siguiente: «No nos imagino escribiendo sobre imperios galácticos: los autores [argentinos] han hecho algo más cerca de lo metafísico que de lo épico». Para esta investigación, asumimos la segunda definición.

[4] Por un lado, las influencias de Lotman, dice Pampa Arán, se pueden hallar en Bajtín, Lévi-Strauss, el estructuralismo praguense, que le llegó vía Jakobson, y aportes de la teoría de la comunicación y la cibernética (2001, p. 48). A su vez, podemos insertar a Lotman en su contexto histórico: los acontecimientos de los últimos años del siglo XX en la Unión Soviética debieron de haber influido en su pensamiento. De crisis en crisis y de guerra en guerra, la movilidad del presente, el momento de transformación y de mutación, la necesidad de identificar las principales tendencias de un proceso de cambio cuyo futuro no podía predecirse, hicieron que, en sus últimos ensayos, estuviera atento a lo que pudiera suceder en un escenario donde todo estaba por trastocarse (Pampa Arán, 2001, p. 64). «La glásnost y la perestroika le permiten acceder al pensamiento de Occidente y tenemos constancia de que en sus últimos años estaba leyendo a Foucault, a Bourdieu y a Prigogine, recontextualizando sus tópicos, abriéndoles un espacio dialógico en sus propias búsquedas. En ellos encontró la constatación de que sus estudios no habían ido por caminos muy diferentes y, además, un punto de apoyo para sus nuevas conceptualizaciones» (Pampa Arán, 2001, p. 64). Por otro lado, Lotman, desde sus inicios, estuvo interesado en la manera en que las ideas filosóficas, las visiones del mundo y los valores sociales de una época dada se representan en la literatura. Por lo demás, aparte de las influencias señaladas por Pampa Arán, Zylko también menciona la psicología de Vygotski y la técnica cinematográfica de Eisenstein. Es decir, con esta variedad de fuentes, el Grupo de Moscú-Tartu al que perteneció Lotman nunca estuvo libre de cierto grado de eclecticismo (Zylko, 2005, pp. 1-2).

[5] Pampa Arán (2001, p. 49) hace una aclaración al respecto: «Debe tenerse en cuenta que cuando se habla de información, se lo hace desde el concepto de una teoría de la organización y control de los sistemas dinámicos, llamado cibernética (fundamento teórico de la automatización), en cuyo marco teórico están los conceptos, programas y lenguajes, tanto de máquinas como de sistemas orgánicos».

[6] *Saga*. La saga produce un ordenamiento particular de las posibilidades significativas condensadas en el mito y constituye un «enclave» en el escenario mítico general mediante el despliegue de líneas narrativas implícitas, sugeridas por la narración de este tipo; a la vez que una llave de lectura de series textuales no vinculadas inicialmente que se enlazan a partir de genealogías, personajes, geografías o acontecimientos comunes entre textos. La definición de saga contemporánea se vincula a aquella forma narrativa de epopeya oral en prosa, creada alrededor del siglo X por la aristocracia colonizadora de Islandia, según esta tesis de Borges y de Vázquez (1965): «Las sagas son biografías de hombres de Islandia, a veces de poetas; en este caso se intercalan en el diálogo versos suyos. El estilo es breve, claro, casi oral, suele incluir, como adorno, aliteraciones. Abundan las genealogías, los litigios, las peleas. El orden es estrictamente cronológico; no hay análisis de los caracteres; los personajes se muestran en los actos y en las palabras. [...] En las sagas, como en la realidad, hay hechos que al principio son oscuros y que luego se explican y hechos que parecen insignificantes y luego cobran importancia» (Borges y Vázquez, 1965, p. 128).

[7] Cfr. Lojo, 2010, y Kohan, 1999.

[8] Esto ha sucedido en la Argentina con figuras históricas que han cambiado de signo, revisitadas a la luz del discurso historiográfico contemporáneo o en la nueva novela histórica (*Él, Juan Facundo*, de Abelardo Arias; *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez; *La princesa federal*, de María Rosa Lojo; *Argentina con pecado concebida*, de Federico Andahazi).

[9] Consideremos, por ejemplo, que Julio Verne, precursor de la ciencia ficción para algunos, y Friedrich Nietzsche, precursor del nihilismo para otros, eran contemporáneos. Esta situación aparentemente azarosa tiene una potencial conexión con el desarrollo de las grandes ciudades y del capitalismo, como ha propuesto Walter Benjamin (1980).

[10] Aquí mencionamos el tipo de texto narrativo novela. Sin embargo, esta corriente afecta a otros géneros, como la historieta (*El cuervo que sabía*, de Kwaichang Kráneo, publicada durante

el bienio 2008-2009) e incluso la poesía («La toma de Constantinopla», de Horacio Castillo, publicada en el 2003).

[11] Cfr. *Gemidos y explosiones apocalípticas poshumanas* (2013), de Osvaldo Di Paolo, donde este investigador realiza un estudio comparativo entre la novela negra y la ciencia ficción hispanas.

[12] Esta proposición, «todo da lo mismo», «todo es igual», tiene que ver con la enfermedad existencial de Barroso, el protagonista de la novela de Sergio Chejfec *El aire* (1992). Además de esta coincidencia, en el texto de Chejfec también se construye un cronotopo distópico poshumano, como también sucede con *El oficinista* (2010), de Saccomanno, entre otros.

[13] Claire Mercier comenta «... el nacimiento del protagonista es en sí un esfuerzo por sobrevivir» (2016, p. 132).

[14] Es curioso que, en las otras novelas de Rafael Pinedo, las protagonistas sean heroínas (*Frío* y *Subte*). Los dos personajes son excepcionales porque se autoabastecen al margen del grupo, y cuestionan el «patriarcado», además de tener impulsos homosexuales.

[15] Cfr. el proceso de maduración cultural que trabajó Lévi-Strauss, con sus tres instancias: lo crudo, lo cocido, lo podrido.

[16] Viene al caso un fragmento escrito por Herman Hesse: «Si el género humano se extinguiera con la sola excepción de un niño medianamente inteligente, sin ninguna educación, este niño volvería a descubrir el curso de todas las cosas y sabría producir de nuevo dioses, demonios, paraísos, prohibiciones, mandamientos y Viejos y Nuevos Testamentos» (1993, p. 131). Esto es, exactamente, lo que sucede con Plop.